L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

Le vitrail

5-6

Janvier-Février 1956

Vitrail de Léon Zack. *Issy-les-Moulineaux.*

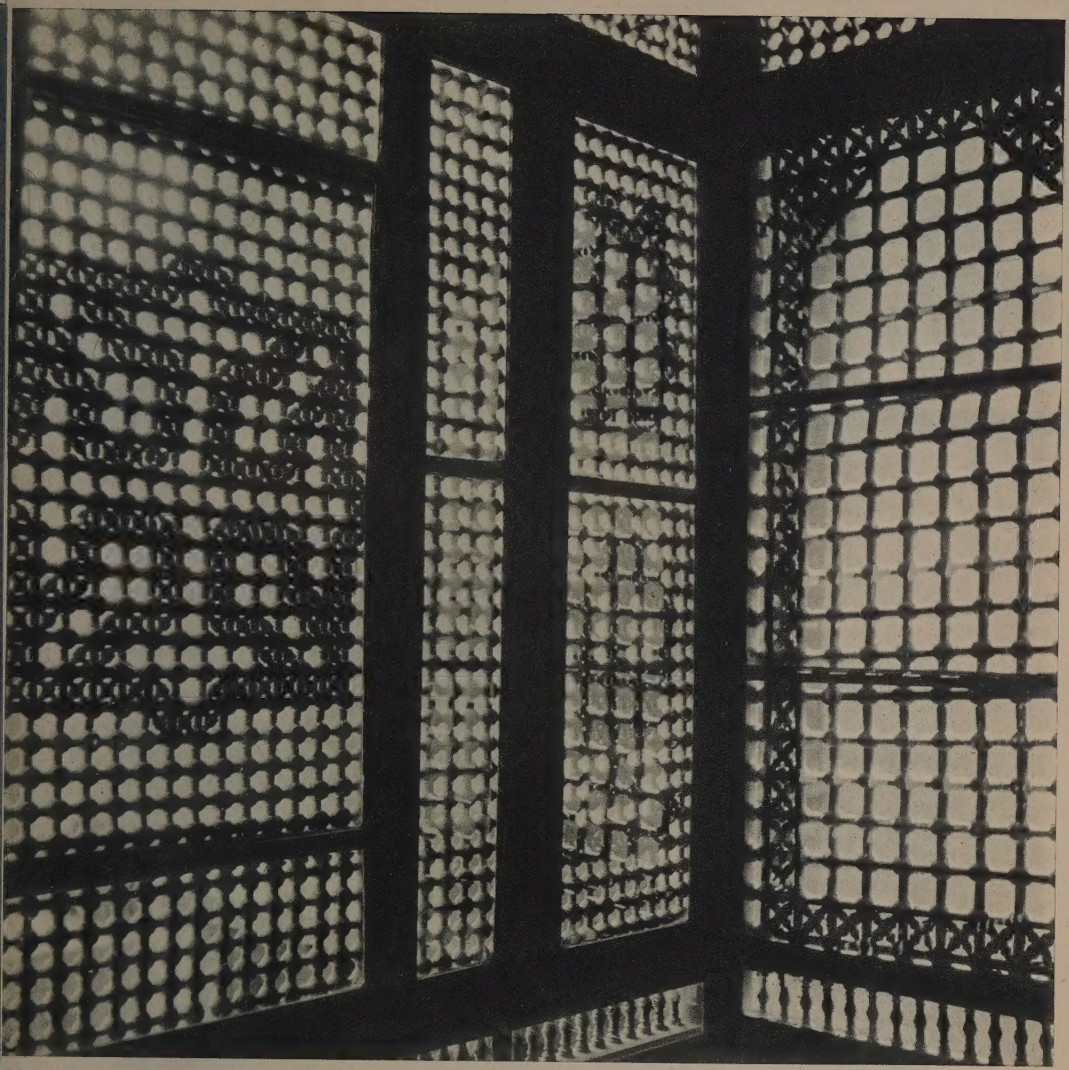
COUVERTURE : Vitrail d'après G. Rouault, exécuté en 1939, par Jean Hébert-Stevens.

Candor lucis

LA Bible n'a pas craint de rêver aux villes fabuleuses sur lesquelles le soleil ne se couchera plus. Aux yeux d'Isaïe la Jérusalem nouvelle se lève pour resplendir et saint Jean voit descendre des cieux la nouvelle cité prête pour les noces avec l'Agneau. Ces villes de lumières possèdent à l'intérieur la lumière de leur Dieu. Il n'y a plus, en définitive, ni soleil ni lune car l'Agneau est le flambeau de la cité finale. Ces villes de splendeur sont édifiées en pierres précieuses pour laisser rayonner la gloire de Dieu en les colorant de toutes les nuances perceptibles à des yeux de chair. Si le vitrail a trouvé dans l'Eglise de la terre la place qu'il occupe maintenant c'est parce que cette verve poétique ne s'est pas tarie avec le dernier livre saint. Et peut-être la transparence de l'édifice sacré est-elle, en définitive, une mémoire séculaire du mystère de la cité translucide des cieux. Il y a en effet dans les pierres précieuses un mystère qui a toujours fasciné les hommes. L'histoire de leurs vertus bénéfiques et parfois même maléfiques n'est plus à faire. Ce qui est certain c'est que l'illusion de la magie utilisait une forme de beauté qui est toute prête à signifier le monde des réalités spirituelles. Le vitrail, pour une part, continue cette tradition. Ceci veut dire que la fonction spirituelle du verre ne se réduit pas à l'imagerie. C'est davantage une influence continue qui atteint toutes les profondeurs de l'âme pour lui suggérer, autant qu'il est possible ici-bas, la continuité de l'Eglise de la terre avec celle du ciel. Nous ne sommes pas encore dans la cité dont « l'éclat est pareil à celui d'une pierre très précieuse, comme une jaspe cristalline » (1). *Nous n'avons pas encore accès à la place de cette ville de lumière qui est « d'or pur transparent comme du verre »* (2). *Mais peut-être les verrières de Chartres nous en donnent-elles la nostalgie. En bâtissant ici-bas des maisons de lumière pour l'Eucharistie, l'homme se sent un peu moins « hôte et étranger de ce monde et un peu plus citoyen de la ville des saints, familier de Dieu, construit sur le fondement des apôtres et des prophètes, basé sur la pierre fondamentale, le Christ Jésus »* (3).

(1) *Apoc.* 21/11.
(2) *Apoc.* 21/21.
(3) *Eph.* 2/19,20.

Temple d'Angkor-Vat



Musée Copte du Caire.

Moucharabieh chrétien (marqué de la croix).

L'architecte et le vitrail

LES basiliques romaines et romanes s'éclairaient à l'origine par des fenêtres garnies de claustra, ces éléments de pierre découpés qui assuraient le passage de la lumière et la solidité du fenestrage tout ensemble. Dans la plupart des cas les ouvertures recevaient de minces lames d'albâtre qui répartissaient dans les sanctuaires une lumière d'une coloration toute naturelle. En quelque sorte, le vitrail est né du mur : l'albâtre est une pierre. Ceci mérite réflexion. Le fenestrage est partie intégrante de l'architecture et les matières translucides qu'il reçoit rentrent dans la structure de l'édifice. On peut

F. Léger.

se demander si cette vérité a toujours été respectée et si, hier encore et peut-être même aujourd'hui, on n'a pas tendance à considérer le vitrail comme un décor qui vient rehausser de ses feux un ensemble qui a été conçu sans tenir compte de lui. Lors d'une visite à Le Corbusier nous l'entendions récemment prononcer ce sarcasme qui est loin d'être dénué de fondement ; il nous disait à peu près : « Je n'ai pas voulu faire du *vitrail* à Ronchamp car la réalité me semble aussi embêtante que le nom lui-même ». Et sans doute, dans son esprit, mettait-il sous ce nom de vitrail un art du verre conçu comme un pur décor et qui, du même coup, s'enlise rapidement dans les effets les plus douteux. L'art du vitrail était copieusement représenté aux expositions de dix-neuf cent et de dix-neuf cent vingt-quatre dans les pavillons des arts décoratifs. Il est si facile d'user des surprises de la transparence : le procédé, l'effet magique ou merveilleux risque de prendre le pas sur la rigueur de la composition. Aussi, lorsque le problème de l'éclairage se posa à Ronchamp, Le Corbusier inventa-t-il " son mur-lumière " en lequel la substance de verre coloré n'a qu'une place épisodique et bien délimitée. Il a compris que le vitrail c'est, en quelque sorte, le mur qui cesse d'être porteur pour se faire dispensateur de lumière. Les fameuses ouvertures, avec leurs ébrasements irréguliers, ont pour but de rendre d'une certaine manière le béton translucide, non pas par le procédé souvent si gauche des pavés de verre, mais par une répartition de la lumière sur les plans transversaux, sur les écrans pyramidaux des meurtrières. Il a saisi le parti que l'on pouvait tirer du phénomène de diffraction : ce rayonnement divergent d'une lumière captée par d'étroits orifices. Ainsi, le mur lui-même semble se prêter à l'épanouissement d'une clarté venue du dehors. Ceci n'est pas nouveau : ce phénomène a été utilisé par les architectes romans qui ne redoutaient pas l'épaisseur murale que leur imposaient les moyens de construction de leur époque. Le jeu des ombres et des lumières dans les volumes du Thoronet ou les étonnantes surprises que nous révèle telle salle du Mont Saint-Michel, sont nés de cette générosité de la lumière extérieure captée par d'étroits orifices.

Si nous citons cet exemple ce n'est pas pour que les créateurs contemporains transforment en poncif ce qui est né pur de l'inspiration d'un maître mais pour qu'ils réfléchissent à cette vérité fondamentale : le vitrail n'est pas la plaque d'une lanterne magique, c'est avant tout une fenêtre, un élément du mur. Ainsi, le vitrail doit-il être conçu dans l'instant même où le parti constructif se présente à

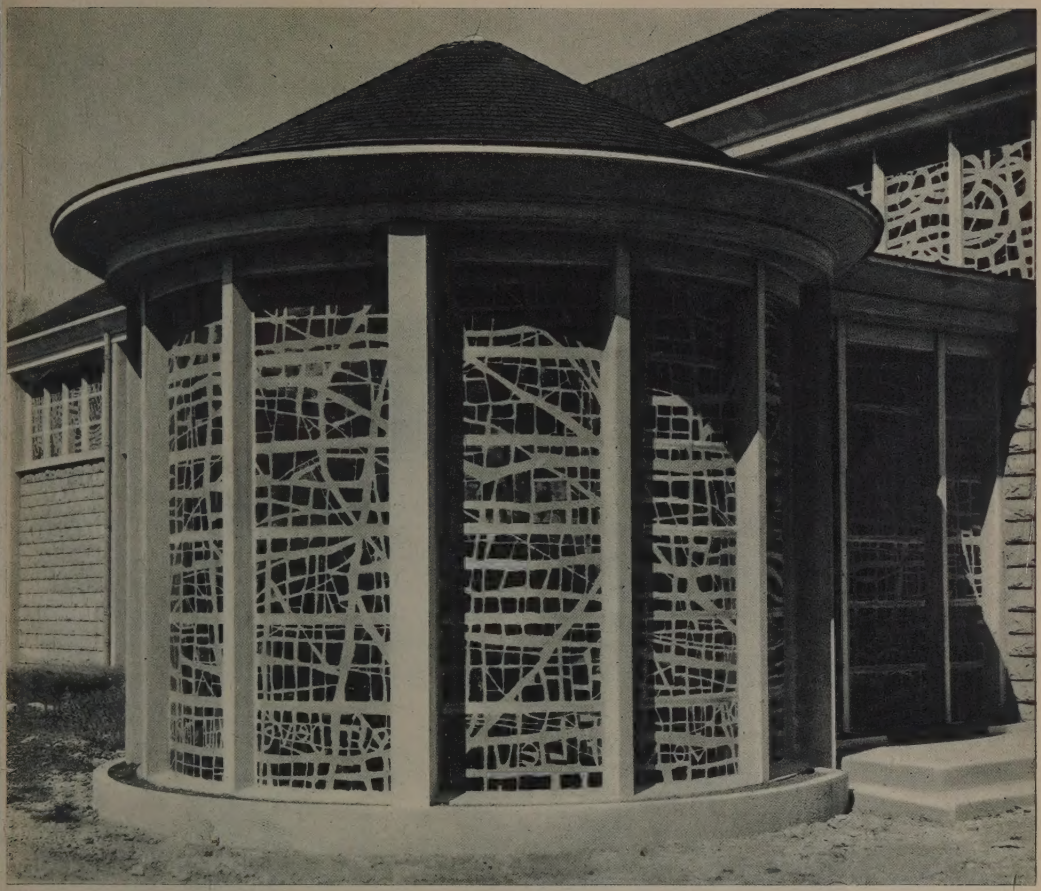
Cartons de vitraux pour Audincourt.

l'architecte et lui révèle le volume de son futur édifice. C'est dans une intuition synthétique que l'architecte doit percevoir le moyen de construction qui lui fournira un volume serein et la répartition de la lumière qui rendra intelligible cette harmonie intérieure. L'architecte bâtit tout ensemble avec des pierres ou du béton et de la lumière. C'est de la fonction de ces deux trouvailles que naissent les chefs-d'œuvre. Le véritable maître d'œuvre doit avoir, au moment où se forme dans son esprit le parti constructif, une idée confuse non seulement de l'emplacement de ses ouvertures mais encore de la nature même de la matière transparente qui viendra mettre en valeur l'harmonie plastique de son édifice. C'est cette perception indistincte mais sûre qui doit le guider vers le choix du vitrail.

Si cette perception confuse n'existe pas, l'œuvre est vouée à un développement incohérent. Nous en avons trop vu, hélas ! de ces architectes qui, ayant mené à terme la construction de leur gros œuvre, n'avaient point encore pensé à la nature des verres qui viendraient fermer leurs ouvertures. Il est à craindre que dans certains cas ils n'aient point véritablement encore trouvé le parti de leur église, ce qui est particulièrement regrettable... quand ladite église est déjà debout. On en voit certains passer des marchés hâtifs avec un artiste de rencontre, d'autres faire appel à leurs amis sans se soucier de savoir si le tempérament de ces verriers est en accord avec leurs œuvres. On en voit encore qui abandonnent purement et simplement le pauvre curé qui doit alors courir les marchands... comme s'il n'avait pas autre chose à faire. Celui-ci est alors assez souvent la proie d'une de ces redoutables firmes qui débitent du verre coloré comme n'importe quel produit manufacturé.

L'architecte devrait sentir dès le début quelle sera la nature du vitrail et percevoir en quelque sorte à quel genre de créateur il confiera le soin de l'exécuter. Il y a des harmonies de sensibilité qui devraient réunir l'inspiration des architectes et des verriers ; en cette matière le choix n'est pas indifférent. Il est des formes qui refusent systématiquement la dalle de verre ; il en est, par contre, qui la réclament. Dans certains cas Fernand Léger pourra donner toute sa mesure ; dans d'autres, au contraire, une tout autre musique sera de ton. Que l'architecte se rappelle donc que l'art du vitrail n'est pas simplement le fait du verrier mais qu'il est aussi le sien, dans la mesure où il lui appartient de fixer un cadre constructif et de présenter de la sorte au coloriste une œuvre qu'il s'agit de mettre en valeur, de révéler dans toute sa plénitude plutôt que de la décorer.

Aujourd'hui mon Fleuve est devenu mer. Au matin je ferai luire la Parol



Le baptistère d'Audincourt est un exemple significatif du lien organique qui unit l'architecture et le vitrail. Primitivement les espaces entre les piliers étaient fermés par un quadrillage de claustra en béton. Il a fallu démolir ces éléments. On peut admirer ce que l'œuvre de Bazaine, libre et vigoureuse, ajoute de noblesse et de solidité à l'architecture. Il a réussi le même miracle que Léger dans la nef. Il a su évoquer avec un rare bonheur le climat de joie, de virginité et d'espoir qui entoure la naissance à une vie nouvelle. Il n'y manque pas non plus ce caractère de gloire et de magnificence qui revêt ceux qui, ici, deviennent fils de Dieu et enfants de lumière.

Les deux vitraux des pages suivantes ont été conçus par Bazaine pour la petite chapelle romane du château de la Chaux que Pierre Barbe a restaurée avec infiniment de tact et de goût. Le premier éclaire le baptistère et le second le maître-autel.

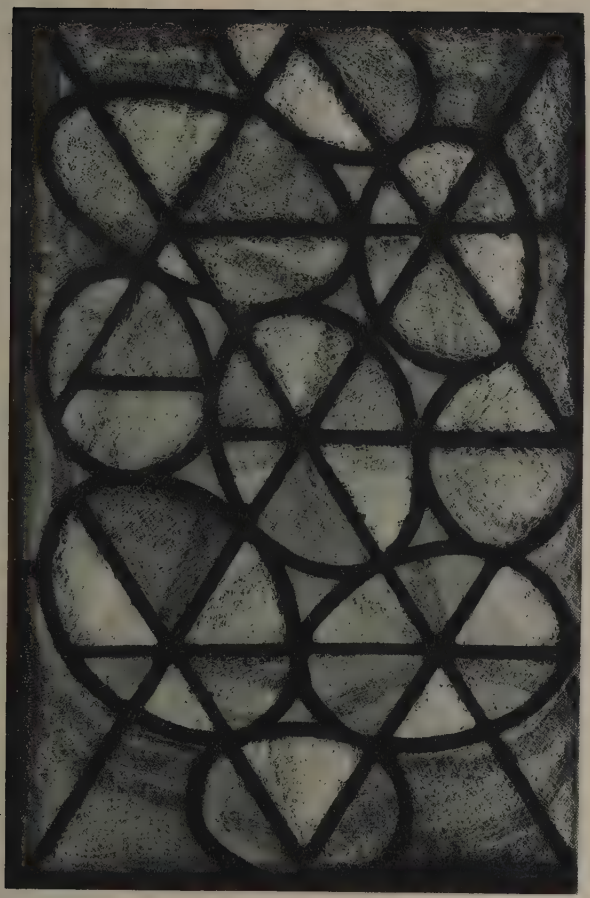
Celui qui croit en Moi...

...vivra éternellement.

Vierge en extase (vitrail du XVI^e siècle). *Saint-Pierre de Dreux.*

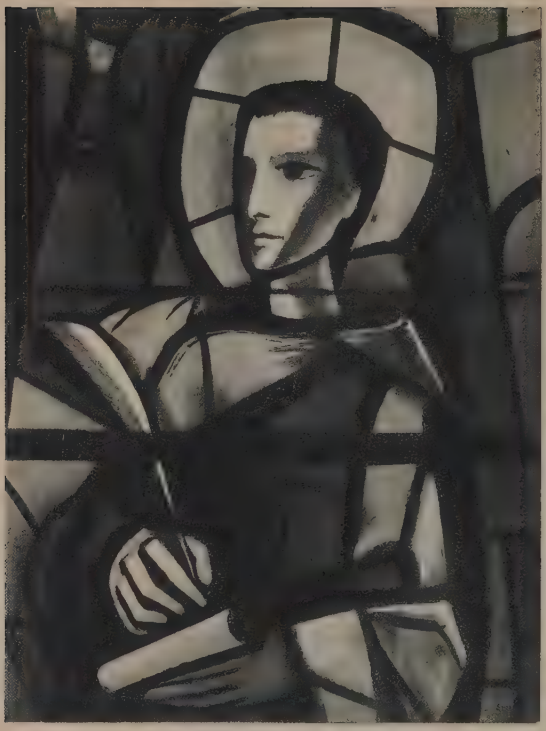
Les figures et les rythmes

S'IL est une question agitée et débattue aujourd'hui c'est bien celle de la non figuration. Elle trouve, dans l'art du vitrail, une matière de choix et l'art contemporain recèle de suffisantes équivoques pour entretenir longtemps un débat qui demeurera stérile tant qu'on ne voudra pas s'entendre sur les mots. Certains pasteurs alléguant le besoin des fidèles et rappelant la nécessité



Vitrail de Jean Weinbaum.

d'un substrat imaginatif pour la foi désirent que les vitraux représentent des aspects du mystère chrétien ou la vie des saints. Nul ne songe à nier le bien-fondé de leur requête. On peut toutefois faire deux remarques. Il n'est peut-être pas nécessaire de remplir toutes les fenêtres d'une église d'une imagerie qui, par sa profusion, subira l'usure des temps ; on finira pas n'y plus prêter attention. Il faut en outre ne pas épuiser l'imagination des artistes qui, devant des programmes trop vastes, trop déterminés, finissent pas être à court de trouvailles plastiques. Nous avons vu ainsi fleurir dans certaines églises des séries d'images parmi lesquelles quelques-unes révélaient une certaine invention alors que la



Vitrail de Jacques Bony. Saint Jean l'Evangéliste.
Eglise de Vernon (Eure).

Vitrail de Paul Bony
Aunay-sur-Odon (Calvados)

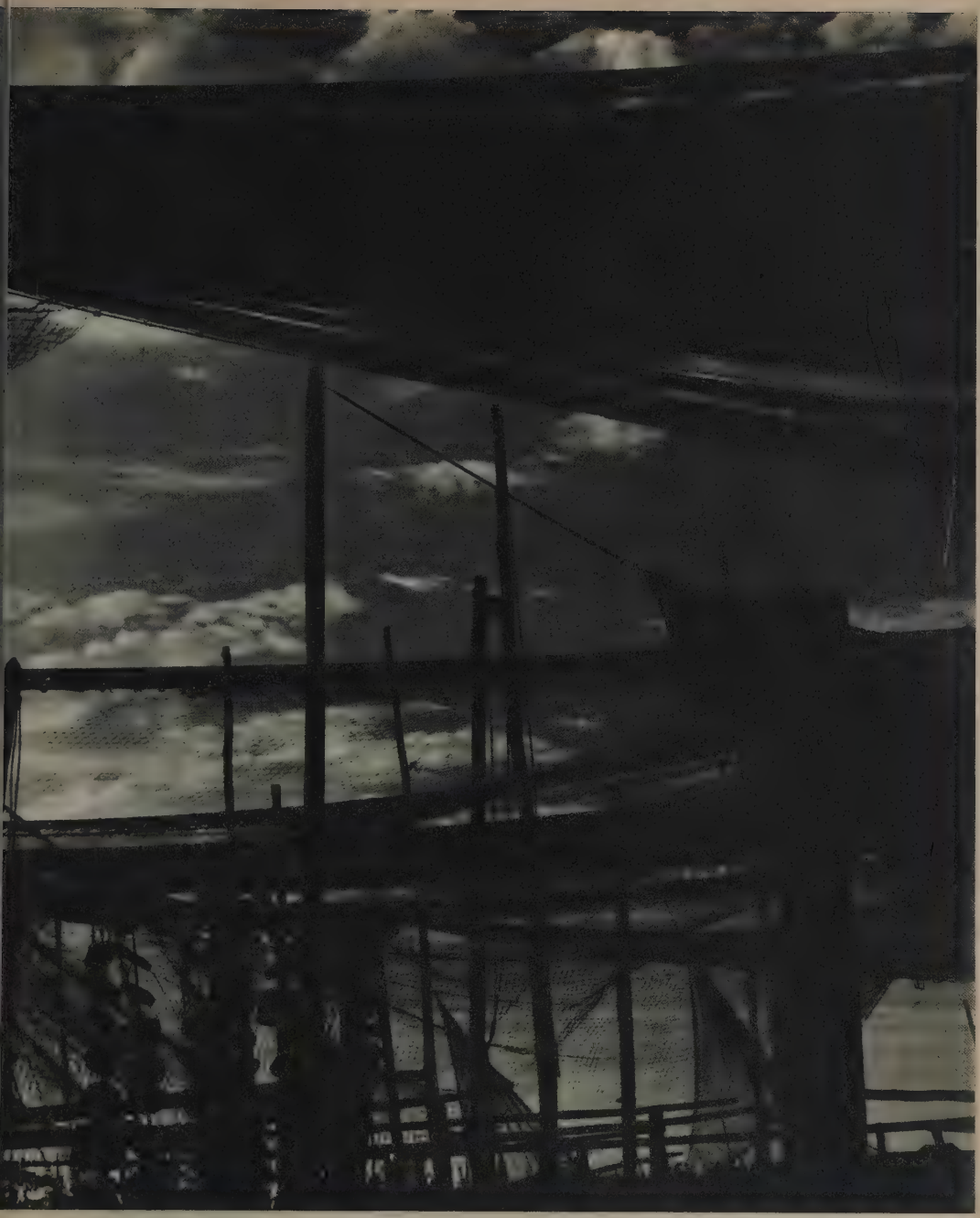
A côté des cantates de Bach il y a place pour la naïve fraîcheur des airs populaires. Les vitraux de Jacques et de Paul Bony ne chantent pas la même chanson que ceux de Léger ou de Bazaine. C'est leur modestie même qui en fait le charme. On souhaiterait trouver chez tous les verriers cette simplicité toute imprégnée d'humanité. C'est par là qu'à des degrés divers les vrais artistes communient : la sincérité de leur cœur fait naître des œuvres d'une qualité égale quoique différente.

Vitrail de Jacques Bony. Berger de la Nativité. *Eglise de Jurques (Calvados)*

plupart n'étaient qu'un remplissage hâtif et mal venu. Nombre d'églises de la reconstruction possèdent de ces ensembles nés avant terme.

On peut encore réclamer du pasteur, conseillé s'il le faut, un programme à la fois précis et intelligible pour le verrier. Précis car l'artiste risque d'être cruellement embarrassé par une latitude dont il ne peut jouir par crainte de dévier. Il conviendrait aussi de représenter des aspects du mystère de la foi ou de l'hagiographie d'une façon intelligible : le hiératisme est la solution facile qui verse souvent dans la platitude croyant exprimer le mystique. Nous souhaiterions que les représentations soient empreintes de cette humanité qui les rend toutes proches des fidèles et qui emporte l'assentiment du cœur.

Quant à l'art non figuratif, il faut en saisir la justification profonde pour voir la place qu'il peut occuper dans l'art du verre. Avant de disparaître le Père Couturier avait choisi parmi les admirables photos de notre ami Jacques Bony les deux clichés que nous donnons ici. Il entendait ainsi justifier un art qui se fixe pour premier but la représentation des grands rythmes de la nature. Il y a dans le monde, inscrites par la main du Créateur, des harmonies subtiles qui échappent à un regard superficiel. L'œil du peintre peut déceler ces accords imperceptibles pour les transcrire en formes et en couleurs. La photographie démontre impérieusement que ces rythmes existent dans le monde, ils ne sont pas la pure projection d'un sujet en délire. Le peintre ou le photographe au regard aiguisé sont comme des médiums entre cette beauté cachée et un monde qui n'est pas naturellement de plain-pied avec lui. Ces formes naturelles possèdent de secrètes résonances avec l'âme, en sorte que la vie intérieure y retrouve l'image de ses épreuves et de ses joies. Nous publions ces deux photographies parce qu'elles nous semblent significatives. Toutes deux ne sont que des clichés de filets de pêcheurs séchant au vent. Qui pourrait nier toutefois que la première est d'un calme impressionnant ; ces formes enlevées par un souffle invisible rayonnent une souveraine majesté. L'autre est dramatique, presque inquiétante dans sa lourde immobilité. Ainsi les peintres et les verriers, sensibles à l'éclat



DANS une architecture prétentieuse et détestable, les vitraux en dalle de verre et ciment de Maurice Rocher parviennent à donner à l'église d'Athis-Val (S.-et-O.), un peu de noblesse et de calme.

secret de ces formes, peuvent-ils impressionner l'âme de sentiments variés. Le rôle de telles œuvres n'est pas tellement de soutenir l'imagination que d'exercer une mystérieuse influence sur la totalité de l'âme, la disposant à la joie ou au tragique selon les cas. Sur un tel fond la prière, œuvre de la grâce, peut s'élever sur une âme toute imprégnée de cet éclat bénéfique. La réalité n'est pas de la sorte déformée mais saisie au niveau de nuances secrètes toutes chargées d'esprit.

Mais nous ne dirons jamais assez combien, pour un verrier, il est difficile de demeurer au niveau d'une expression authentique de ces réalités impondérables. Nous appelons ici en témoignage le labeur acharné des grands. Matisse a peiné

sur les verrières de Vence et Bazaine a longuement mûri le baptistère d'Audincourt. Pour exprimer en langue plastique ces richesses fuyantes, pour leur imprimer cette stabilité nécessaire à un monument, il faut de longues recherches inspirées par une rigueur intérieure, une loyauté à l'abri de toutes les tentations des procédés.

Hélas, le monde du vitrail connaît de douloureux échecs dans ce domaine. Profitant de la subtilité des réalités en question, nombre de médiocres, d'incapables et d'instables réussissent à imposer des œuvres qui ne se signalent que par leur légèreté ou même leur grossièreté. Nombre d'églises récentes sont affligées de vitraux non figuratifs parfaitement incohérents. D'anarchiques zigzags, d'hésitantes flammèches, de molles tentacules viennent souiller le soleil et font regretter l'élan des arbres et la fuite des nuages. Et, pour peu qu'un esprit systématique mette sa mystique dans une géométrie de sa façon, on voit naître un chaos anguleux de formes tranchantes et de couleurs acides. La dalle de verre est, hélas ! un matériau qui se prête aisément à ces folies. Les hasards du martelage et les raccords du ciment permettent des effets faciles qui ont toutes les caractéristiques et surtout la légèreté de la mode. Les vrais, les grands ne comptent pas sur de telles facilités : Bazaine n'a pas voulu marteler les dalles d'Audincourt, redoutant le procédé. Quant à l'architecte, il ne doit pas compter sur les joints de ciment et les formes qu'ils inspirent pour redonner de la liberté à une architecture sans âme. Nous tenons ici à dénoncer la mode qui risque de dispenser de tout travail sérieux.

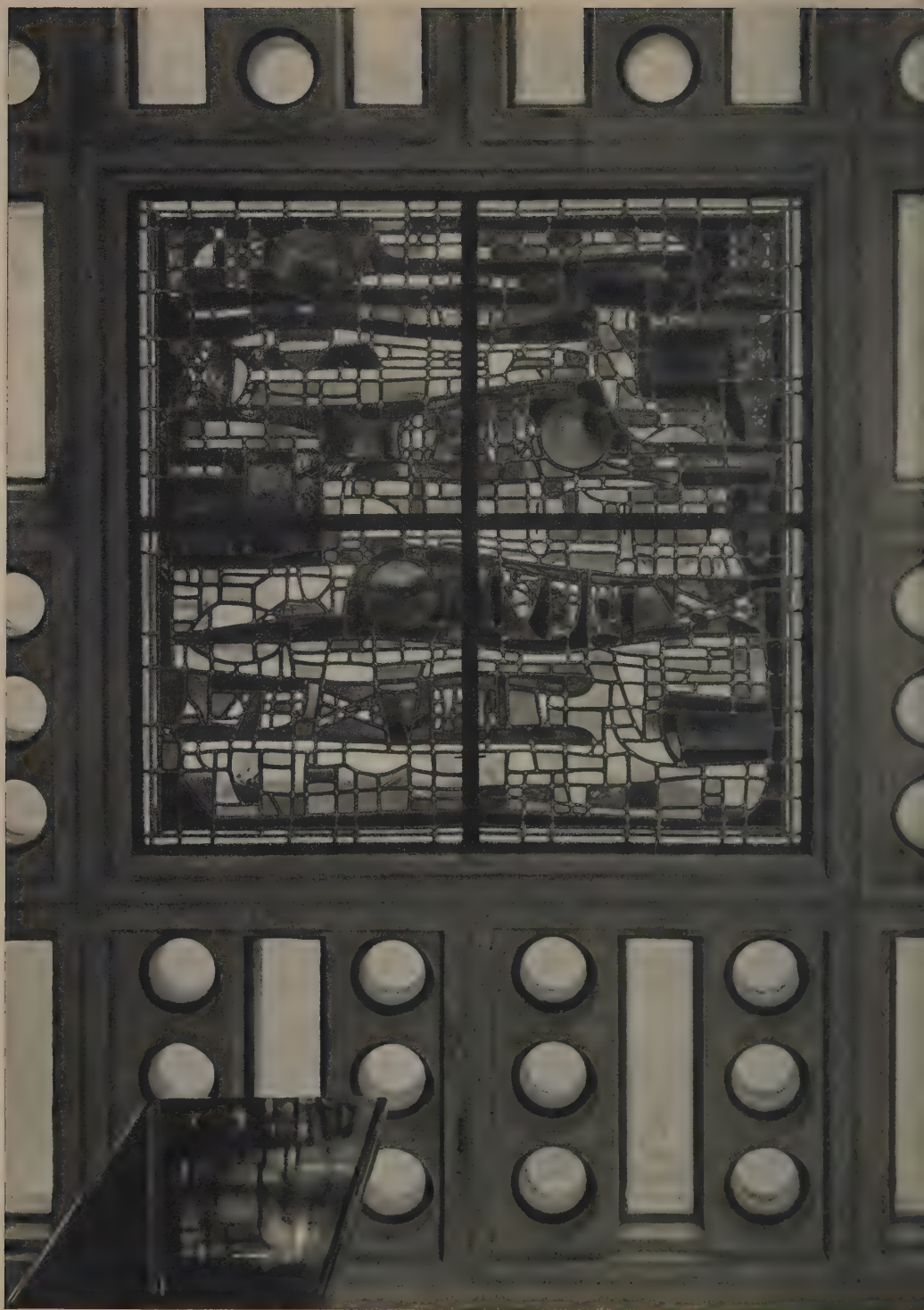
Le choix du verrier

SI l'on considère les grandes verrières des cathédrales on doit convenir qu'elles sont nées d'un besoin très différent de celui qui nous presse aujourd'hui. La cathédrale est liée à la naissance des communes : elle est l'œuvre d'une cité. La générosité de chacun y a sa part, les préoccupations de tous y ont leur place. Les grands vitraux, dons des corporations, répondent au désir de consacrer l'œuvre des mains en prenant place dans la louange permanente du sanctuaire. Pourtant, avec le temps, l'édifice du culte commun est passé sous le contrôle de quelques familles influentes et le choix des vitraux est devenu, dans certains cas, le monopole des donateurs. Au siècle dernier on n'hésitait pas à faire un montage photographique du portrait des donateurs sur le corps de saints « ad libitum ». Nous avons vu des saint-Nicolas avec des moustaches cirées à la Napoléon III et des saint-Expedit qui ressemblaient à Jules Ferry. Rappeler de tels faits peut sembler un lieu commun, mais ce que l'on ignore parfois c'est que le même esprit demeure encore de nos jours sous des dehors moins ridicules mais aussi navrants. Celui qui apporte les crédits se découvre un certain droit à imposer sa sensibilité. La chose est tristement humaine mais elle n'est pas chré-

Saint-Antoine de Bâle.

tienne et, dans le cas du vitrail, ce procédé aboutit aux pires erreurs. Nous avons assez répété que le choix du vitrail et du verrier relève avant tout de la sensibilité de la communauté qui subira l'influence des vitraux pendant de nombreuses années : autre est la sensibilité paysanne, autre celle de la cité, autre celle des gens de la mer. Cette sensibilité peut être respectée si elle est demeurée pure ; parfois aussi le vitrail peut être l'occasion de l'instruire. Le cas des Bréseux est typique. Les paroissiens voulaient des saints parce qu'ils n'avaient rien vu d'autre et pourtant ils ont accepté les verrières de Manessier parce qu'elles rejoignaient une sensibilité d'hommes habitués aux formes prestigieuses des montagnes et des bois environnants. Pour choisir un verrier il faut en définitive prendre celui dont on sent qu'il saisira les nuances de la sensibilité commune dans ce qu'elle peut encore garder d'authentique. Il est vrai qu'une forme de prédication et de dévotion a parfois si profondément perverti ce sens spirituel que l'on ne peut plus guère déceler les racines véritables de l'imagination et du sentiment.

Tous-les-Saints de Bâle.



Vitrail de Manessier. *Tous-les-Saints de Bâle*

La nécessaire discrétion

SI les hasards de la promenade conduisent le visiteur de Bâle de l'église Saint-Antoine à celle de Tous-les-Saints, il sera frappé par la divergence de la conception du vitrail. Dans celle-là Moser a totalement fermé son fenestrage par des vitraux et des verres de couleur. Dans celle-ci H. Baur a fait régner le verre blanc. La première est inspirée de la tradition des ensembles du moyen âge et ce parti se retrouve dans certaines églises de Perret et de sa lignée Malheureusement, le vitrail est maintenant conçu généralement par un seul ou quelques créateurs pour une seule église. Jadis c'étaient des écoles possédant une tradition. La différence est sensible ; un seul homme ne peut venir à bout d'une surface aussi importante que celle de Saint-Antoine de Bâle. De plus le rythme de travail est trop rapide. Nous ne vivons plus comme jadis. Nos pères avaient le temps et leur patience légendaire leur permettait de remplir leurs œuvres de trouvailles généreuses qui ne se peuvent improviser. Souvent dans une église ainsi dotée d'un ensemble continu on doit déplorer de regrettables essoufflements de l'imagination des créateurs. Mais revenons à l'église de Tous-les-Saints de cette même ville. L'architecte n'a gardé dans son ensemble blanc qu'un petit vitrail de Manessier qui se trouve sur la gauche à hauteur d'homme. Lui faisant face, à droite, prendra bientôt place une mosaïque. Ainsi, spirituellement, par ce face à face du vitrail et de l'œuvre gravée dans le mur s'affirme une sorte de transept discret qui n'échappe pas à un œil attentif. Le vitrail a été ainsi conçu comme une partie intégrante de l'architecture.

Cette initiative semble féconde. Au lieu de mettre de la couleur partout, les architectes devraient se demander si la discrétion n'est pas plus souvent de mise. On imagine volontiers un vitrail conçu comme de simples points de repères colorés dans une composition volontairement incolore. Quelques symboles ou des ensembles de rythmes groupés sur de petites surfaces peuvent à merveille jouer ce rôle. On trouve une solution semblable dans certains vitraux du XVIII^e^ siècle. C'est dans cet esprit que Léon Zack a réalisé les grandes verrières de la chapelle Notre-Dame-des-Pauvres à Issy-les-Moulineaux. On peut souhaiter que cet exemple soit suivi avec autant de sensibilité et, si les nécessités matérielles l'imposent, avec plus de dépouillement encore. Ainsi la pauvreté de certaines églises ne serait pas trahie. Plutôt que de passer des forfaits et de répandre à profusion des compositions bon marché et indigentes, la discrétion peut souvent imposer une telle solution.

A.-M. C.

Les vitraux de Notre-Dame à Vitry-le-François ayant été détruits pendant la guerre ont été remplacés par des verres blancs montés dans des plombs au dessin régulier. Le vitrail du baptistère (ci-dessus) est simplement rehaussé de quelques symboles aux lignes dépouillées et de couleurs très sobres. Cela donne à l'église une luminosité et un calme qui conviennent bien au caractère de ce noble édifice classique (fin du XVII^e siècle).

Cet ensemble intéressant a été réalisé par M. Jacques Simon. Hélas ! on lui doit aussi de trop nombreuses verrières de la cathédrale de Reims et des églises de la région où il n'a pas craint de rivaliser avec les verriers du moyen âge. Il a eu tort de se lancer dans un combat pour lequel il ne nous semble pas armé. Ainsi se trouve illustrée une fois de plus la leçon que nous ne cessons de répéter. Des artistes dont on peut espérer des œuvres de qualité lorsqu'ils se limitent ou sont contraints à des solutions modestes sont ordinairement gâtés par des ambitions trop au-dessus de leurs moyens. La prétention tarit les sources mêmes de la sensibilité et ses fruits desséchés deviennent vite intolérables.

NOTRE-DAME-DES-PAUVRES

à Issy-les-Moulineaux

LE 27 décembre 1955 la chapelle Notre-Dame-des-Pauvres, située au Rond-Point de l'Abreuvoir à Issy-les-Moulineaux, a été inaugurée par S.E. le Cardinal Feltin. Elle doit desservir un quartier d'habitations populaires.

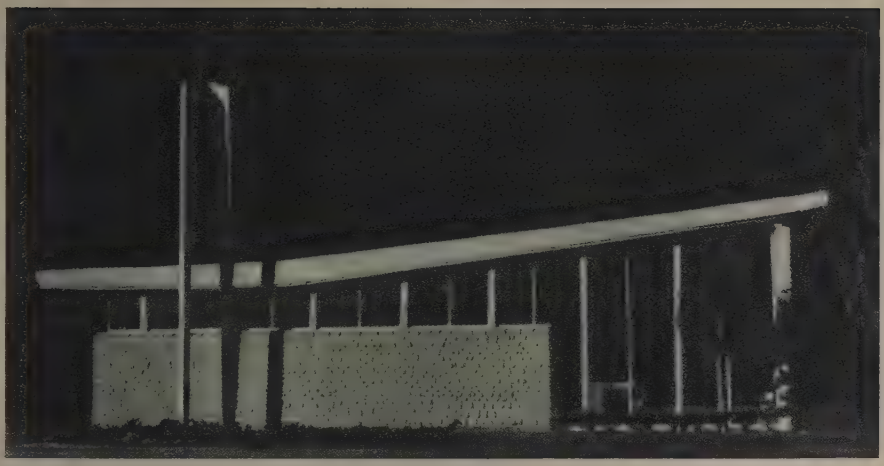
Dans un paysage désolé où, entre de mornes palissades, poussent de hautes maisons aux façades lugubres, seuls quelques arbres et les enfants mettent une note de vie joyeuse. Au premier abord la chapelle semble participer de cette tristesse ambiante. De construction basse, plutôt massive, elle n'attire pas le regard. Le clocher lui-même en est malingre. De loin rien n'annonce la Maison de Dieu. Il faut approcher pour que se révèle la destination spirituelle de l'édifice. Non par des artifices surajoutés ni par une vaniteuse grandiloquence, mais par la qualité de l'œuvre. La pierre colorée, le rythme allègre des piliers qui soutiennent le vaste voile de béton tranchent heureusement sur les bâtiments du voisinage. Dès l'abord les grandes verrières jettent joie et poésie dans cet univers monotone. Le ciel et les arbres se mirent en elles. Les plombs y dessinent des nuages d'étoiles, des grappes délicates de cristaux de glace. Il semble qu'un peu de ciel soit ici retenu sur terre.

Le plan de la chapelle, un trapèze dont l'autel occupe la base la plus large, découle de la forme triangulaire du terrain et du désir de grouper le maximum de fidèles autour de la pierre du sacrifice. Le parti adopté est d'une grande simplicité. Une dalle de couverture en béton est supportée par le mur du sanctuaire et de légers piliers. Un mur de moellons apparents ceinture en partie l'édifice pour ménager la progression vers le chœur de l'intensité lumineuse. Les architectes, H. Duverdier et J.-B. Lombard, se sont efforcés de faire naître le caractère sacré de l'édifice du choix des matériaux et de la franchise de leur mise en œuvre. Ils se sont évadés des formules usuelles, plein cintre, ogives et voûtes, qui « *font religieux* » à peu de frais. Ces pastiches, morts et sans âme, de formes qui, en leur temps, jaillissaient de la vie, sont le dernier refuge des hommes sans imagination. Ils ont aussi essayé d'éviter le

style décoratif d'un pittoresque facile et les outrances qu'on baptise *modernes*. Ont-ils pleinement réussi? Nous le dirons tout à l'heure. Quoi qu'il en soit il faut les remercier de nous avoir donné une œuvre sincère et modeste.

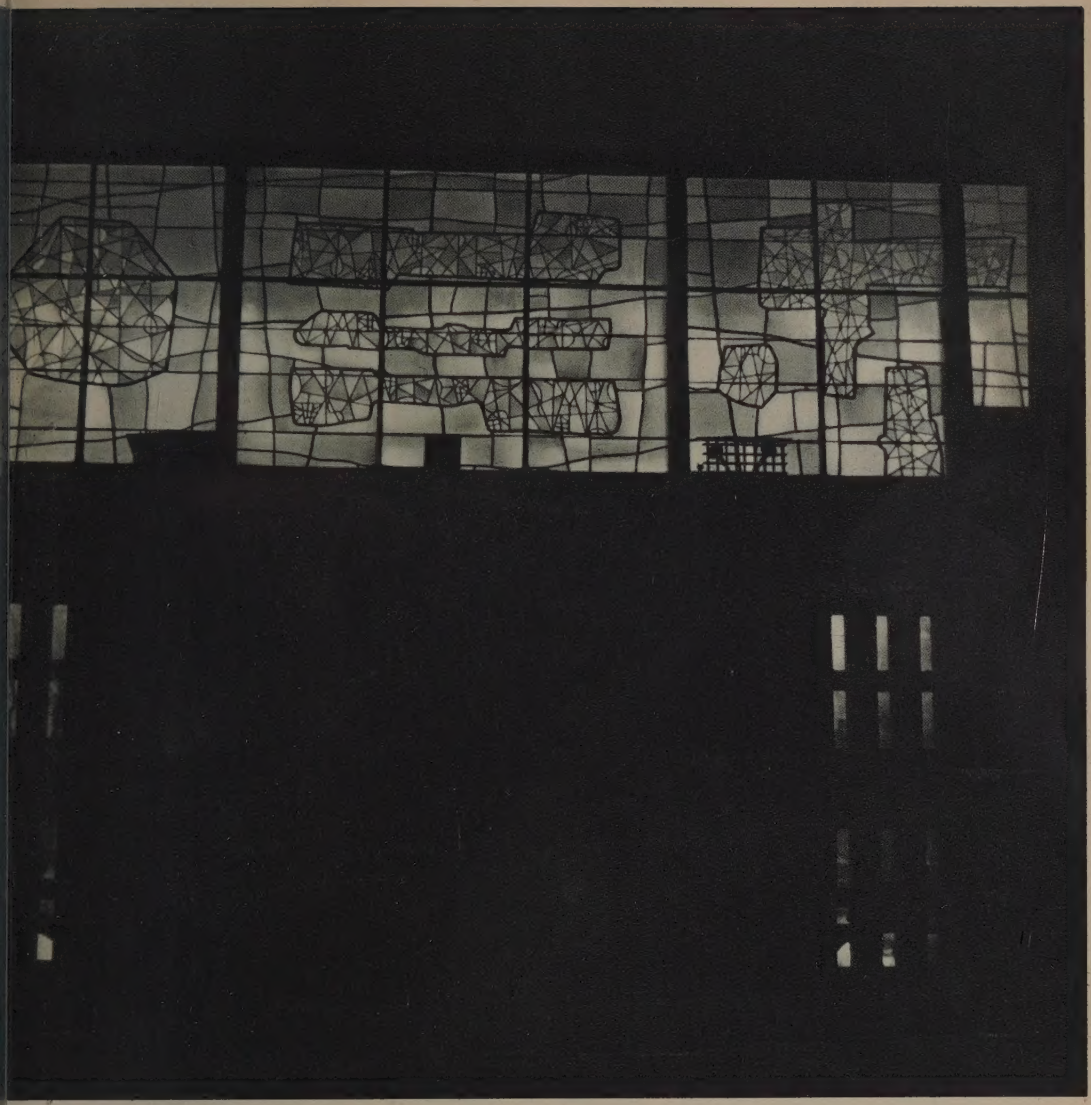
En dix-neuf cent vingt-deux, Perret avec l'église du Raincy ouvrait la voie à une nouvelle architecture religieuse structurale. De ce germe est née la magnifique floraison des églises de Suisse alémanique. Depuis, quelque cent cinquante églises ont été bâties dans le diocèse de Paris qui a vu surgir cette œuvre. Qu'il ait fallu attendre trente ans pour trouver ici un faible écho de la leçon de Perret a de quoi nous rendre modestes.

La chapelle Notre-Dame des-Pauvres représente un effort trop sympathique et trop rare dans la région parisienne pour qu'on n'éprouve pas quelques scrupules à en relever les faiblesses. Pour que l'exemple soit utile et salutaire il faut bien cependant s'y résoudre. Tous les reproches se résument peut-être dans celui de n'avoir pas suivi avec assez d'intransigeance et de rigueur le parti adopté au départ. Le grand mur du fond, les minces piliers du chœur soutiennent la dalle du toit. Cela est franc. Le choix se justifie. Mais à quoi correspond l'étrange compromis entre le mur et les supports pour le reste? Au point de vue de la construction on aurait pu confier aux seuls portants le soin de tenir le toit et pour réduire la surface lumineuse un simple remplissage eût suffi. Ce n'est donc pas ce souci qui a guidé l'option. Il semble que le gros mur soit là essentiellement à titre décoratif. D'ailleurs sur le côté ouest il s'arrête bien arbitrairement, rognant, on ne sait pourquoi, une verrière. De même la façade n'a pas trouvé son unité. Aucune nécessité interne n'ordonne la place de ses divers éléments ou même leur présence. Pourquoi le morne entourage de béton autour de la porte? Ce n'est pas l'artifice de mesquines meurtrières rectangulaires



qui risque de l'animer. Pourquoi doubler le grand auvent du toit par une dalle insignifiante au-dessus de l'entrée? Pourquoi les trois verrières centrales descendent-elles plus que les autres et pourquoi pas davantage? Certes l'artiste est libre de son choix mais cette liberté n'est pas anarchique. Elle doit exprimer des relations organiques pleines de sève et non pas être l'assemblage hasardeux d'éléments épars. On a ici l'impression d'un problème non résolu parce qu'il est insoluble. La pierre, le béton, le bois, le verre. Comment unir harmonieusement ces matériaux dissemblables dans une surface restreinte? Au lieu de s'acharner à trouver une impossible solution il aurait été plus aisé de simplifier les données jusqu'à former une question à laquelle on puisse répondre.

Il est difficile aux architectes les plus ouverts de se libérer complètement de l'optique déformante qui est à la base de l'enseignement des Beaux-Arts. Cet exemple le prouve une fois encore. Plus que des créateurs de volume l'Ecole forme des dessinateurs habiles et des décorateurs. Dans ces conditions l'édifice ne naît pas de l'affrontement entre sa fonction, les matériaux choisis et les lois de leur mise en œuvre. Il n'est pas conçu dans l'espace mais sur le papier. Au lieu d'être la cristallisation d'une intuition longue-



ment mûrie, le dessin devient le point de départ de l'œuvre. Pour le traduire dans la réalité tous les procédés seront bons. Les grandes surfaces aux proportions incertaines que la réduction au centième rend supportables, on tente de les animer par de pauvres astuces décoratives. C'est peut-être la raison pour laquelle la maquette de Notre-Dame-des-Pauvres nous satisfaisait davantage que sa réalisation définitive. Il est dommage que cette tentative courageuse soit en partie gâtée par la survivance, en bien des points, de cet esprit.

A l'intérieur, le volume et la lumière orientent vers l'autel. Celui-ci, bien mis en valeur, a été conçu par Maxime Adam-Tessier qui a aussi taillé la cuve baptismale et dessiné les chandeliers. On doit encore à cet artiste la porte de bronze du tabernacle où un oiseau, on avait demandé un pélican, vole au-dessus des eaux. L'architecture appelle les mêmes éloges et les mêmes réserves qu'au dehors. Mais la disposition apprêtée des moellons dans le mur avec leurs joints accentués y est encore plus gênante. Au lieu d'animer le mur — ce à quoi les variations de teinte de la pierre eussent suffi — ce parti pris décoratif le rend ennuyeux et morne comme un exercice scolaire. Lorsque ses dimensions sont justes une grande surface n'a pas besoin de ces artifices pour

être noble et vivante. On se prend à regretter qu'un simple crépi blanc ne vienne donner aux murs un calme qu'ils n'ont pas assez. On rêve des symphonies que viendraient alors y jouer les reflets des vitraux.

C'est avec joie qu'on aborde enfin un domaine où l'on peut admirer sans restriction. Pour ces importantes verrières Léon Zack a employé le vitrail selon une formule originale et il a trouvé en Déchanet et Viriglio deux jeunes réalisateurs extrêmement précieux. Chaque panneau est traité dans un graphisme large où la coloration se limite à quelques variations autour d'une seule teinte très harmonieuse. Les tons, doux dans l'ensemble, prennent davantage d'éclat pour éclairer l'autel. Mais par endroit le dessin se fait délicat, la couleur devient plus vive ou plus contrastée. Ce sont comme des gemmes précieuses, la cristallisation subite d'une étincelle de joie, la localisation de quelque mystérieux lambeau de gloire. C'est l'exquise floraison d'une âme qui, en Dieu, a retrouvé la fraîcheur de l'enfance et son regard lucide. C'est le rayonnement de la simplicité, la splendeur de la pauvreté. Ici la discrétion des moyens n'est pas indigence mais plénitude. Comment parler avec des mots bavards d'une œuvre silencieuse et paisible. Il faut l'aller voir et se laisser pénétrer de son recueillement, de son calme et de sa joie sereine. Plus encore qu'à l'extérieur ces verrières ont capté quelques rayons de la clarté des cieux et rendent sensible à nos yeux la magnificence de la Jérusalem nouvelle.

M.-R. C.

COURRIER DES LECTEURS

à propos de Ronchamp

Nous sommes heureux de publier la lettre suivante :

« Je tenais à vous donner mon témoignage sur une visite à « Ronchamp » que j'eus le bonheur de faire la veille de l'inauguration au cours d'un voyage d'affaires dans l'Est.

J'ai apprécié l'œuvre (en marchant autour) — c'est exactement le sens que vous signalez dans votre numéro. Mais le fait insigne qui m'a le plus frappé ne se commente ni par des chiffres ni par des mots. C'est la joie du chrétien devant le Mystère Marial.

Je ne sais si Le Corbusier est croyant ou pas. Mais ce dont je suis sûr après l'avoir vu et senti, c'est qu'un être ne peut pas être « dehors » quand il réussit à communiquer ce mystère marial avec une telle pureté, un tel dépouillement et une joie aussi parfaite.

J'ai médité cela en redescendant le sentier du village, et l'ami qui m'accompagnait n'a pu comprendre pourquoi le silence m'avait envahi soudain, comme jamais, de ma vie de chrétien, aucune méditation sur la Vierge ne m'en avait saisi. »

Nous avons aussi reçu cette lettre :

« Je viens de lire avec plaisir votre numéro consacré à la chapelle de Ronchamp et je ne puis m'empêcher de vous communiquer ce qui m'a froissé à la lecture des articles qu'il contient.

Je trouve d'abord injuste le fait que, désignant le Chanoine Ledeur et Monsieur François Mathey comme les responsables de cette construction, vous passiez sous silence Monsieur le Curé de Ronchamp et les hommes courageux et dévoués que sont Monsieur Canet et Monsieur Carraud, sans qui cette chapelle que vous admirez serait pour de nombreuses années encore à l'état de projet. Ces hommes n'ont pas hésité à risquer l'honneur de leur signature en l'apposant sur des traites qu'ils ne savaient pas toujours comment payer. Il me semble qu'ils méritaient bien le coup d'encensoir que vous adressez aux Beaux-Arts.

Un deuxième point c'est le dédain que vous montrez pour ce qui existait auparavant, et la moquerie que vous montrez à l'égard des anciennes constructions n'ajoute rien à la nouvelle.

Vous affirmez que la foi des fidèles attendait depuis des siècles cet « antre spirituel » mais avez-vous assisté à un pèlerinage à N.-D. du Haut avant 1939 et êtes-vous venu prier dans l'ancien sanctuaire?

Il n'est pas question de retour en arrière, mais l'affluence des foules au cours des siècles et le sacrifice des pauvres paysans de Ronchamp, qui au cours de la Révolution rachetèrent en commun leur chapelle, nous prouve que ce haut lieu de prières existait et était aussi cher à leur cœur de chrétiens que pourra l'être le nouveau sanctuaire dans les générations à venir. »

Nous sommes heureux de voir ici citer des noms que nous avons omis sans aucune intention. Il est certain que Monsieur le Curé de Ronchamp, Monsieur Canet et Monsieur Carraud ont leur part dans le succès de l'œuvre nouvelle.

Par contre nous n'avons jamais dit que la foi des fidèles n'existait pas avant la chapelle actuelle. Nous nous réjouissons simplement que cette foi ait trouvé dans l'œuvre de Le Corbusier une expression vivante et un cadre dignes du pèlerinage séculaire.

PHOTOGRAPHIES

Paul Bony : p. 1, 10, 11, 14 ; J. Caps : p. 2, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 ; Verger-ADEP : p. 4 ; Cocagnac : p. 5 ; Bernès-Marouteau : p. 6, 7 ; Petijean : p. 8, 9 ; P. Bergonier : p. 12 ; J. Weinbaum : p. 13 ; Jacques Bony : p. 14, 15, 16, 17 ; J. M. Marcel : p. 18 ; Moosbrugger : p. 20, 21, 22, 32 ; P. Bulloz : p. 27.

Vitrail de F. Léger. L'Esprit Saint. *Église de Courfaivre*

L'ART SACRÉ. Directeur R. P. Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :

R. R. P. P. COUTURIER et RÉGAMEY O. P.

fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. - Etranger : 1.200 fr. - Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII[e] - C.C.P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19[e] - Dépôt légal, 1[er] trimestre 1956. Le Gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886